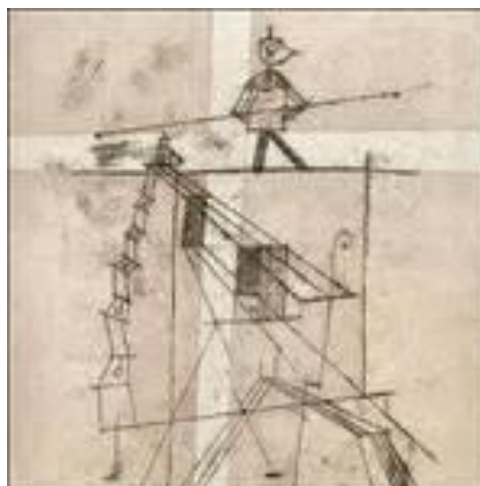


Per il verso giusto: destra/sinistra, alto/basso, davanti/dietro nell'immagine

Alice Barale e Andrea Pinotti

Non fa *lo stesso* se le cose, pur rimanendo *le stesse*, stanno a destra o a sinistra, sopra o sotto, davanti o dietro. Nello spazio vissuto della nostra esperienza quotidiana, nello spazio del mito e delle religioni – lo ha ben mostrato Cassirer nelle sezioni della *Filosofia delle forme simboliche* dedicate alla spazialità –, non ci troviamo di fronte a una spazialità neutra, omogenea, infinita e isotropa, cioè indifferente alla direzione. Al contrario, la possibilità di muoversi sensatamente nello spazio, radicata nel mio corpo proprio e



nelle sue prassi, è affidata a quei tre assi principali e alle differenze da essi istituite, in forza di un'estesiologia incarnata che Kant aveva cominciato a dissodare nello scritto sul *Primo fondamento della distinzione delle regioni nello spazio* e in *Che cosa significa orientarsi nel pensare*.

Lo stesso vale per lo spazio dell'immagine, intesa sia come *image* sia come *picture*. Vero e proprio campo energetico, la sua superficie è attraversata da vettori dinamici e forze di resistenza che ne compongono, nella loro tensione più o meno armonica, la struttura. Lo mostra con piena consapevolezza, tra i primi, Kandinskij nel 1926, nella sezione di *Punto, linea e superficie* dedicata alla questione della lateralità e alle sue implicazioni tanto per il momento creativo quanto per il momento ricettivo. L'artista sta da-

vanti alla tela bianca che si accinge a configurare come se si trattasse di una persona che lo fronteggia, dotata di una sua propria lateralizzazione, di un alto e basso che interagiscono e confliggono con quella del corpo del pittore.

Ma, a ben vedere, una genealogia di tali problematiche ci porterebbe a risalire fino ai prodromi della moderna teoria dell'arte: a Leon Battista Alberti, che nel § 46 del libro II del *De pictura* consigliava agli aspiranti pittori di assumere a «buono giudice lo specchio», al fine di emendare «ogni vizio della pittura», o a Leonardo, maestro di specchi, che nel § 401 del *Trattato della pittura*, suggeriva a chi volesse diventare un valente artista: «Devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale lì sarà veduta per lo contrario, e ti parrà di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti». Il ribaltamento speculare, dunque, secondo queste prestigiose autorità, non potrebbe che fare del bene all'arte: grazie all'inversione laterale procurata dallo specchio si riescono a correggere gli sbagli, e in più si sperimenta un positivo effetto di straniamento: guardo la mia opera come se l'avesse fatta un altro. La riconosco, sì, ma non è più la stessa. È identica, ma insieme totalmente differente.

Per un esame approfondito di tale differenza, e delle conseguenze che ne derivano per i piani sintattico, semantico, pragmatico e simbolico, occorrerà tuttavia attendere gli anni Venti del secolo scorso. Con Kandinskij, come si è detto. E soprattutto con Heinrich Wölfflin, che in un breve saggio uscito nel 1928, e dedicato appunto a *Destra e sinistra nell'arte*, racconta di quegli uditori delle lezioni di storia dell'arte che, ad una proiezione di immagini in cui puntualmente qualche dipinto è caricato al contrario, lanciano stizziti il loro grido di protesta: «Giratela!». Powerpoint era di là da venire, e chiunque abbia fatto in tempo a manovrare un diaproiettore conosce bene questo tipo di sbaglio commesso dal professore sbadato: l'immagine è la stessa, salvo il fatto che quel che nell'originale sta a destra si rovescia a sinistra, e viceversa.

Wölfflin non si era limitato a usare il diaproiettore (ciò che comunque non era affatto scontato per quegli anni), né a ricaricare la diapositiva nel verso giusto. Rifletté profondamente sulla protesta di quegli uditori, cogliendo con acume quelle che oggi chiameremmo le implicazioni mediologiche di quell'errore e del relativo rimbrotto. Implicazioni dalla portata talmente ampia e profonda da suggerire la possibilità di riscrivere tutta la storia dell'arte *sub specie dexterarum et sinistrarum*: esplorando i soggetti lateralizzati e controlateralizzati nel medesimo artista e nel medesimo medium (ad esempio le Madonne con bambino orientate ora a destra ora a sinistra in Raffaello o Leonardo); il medesimo soggetto nel medesimo artista, ma controlateralizzato in un medium diverso (ad esempio l'incisione tratta dal dipinto a olio, ma realizzata in contrapparte); i complessi rap-

porti fra artista e incisore (talora fedele, talora infedele all'orientamento voluto dal maestro), o fra artista e arazziere; l'infinita costellazione di omaggi, imitazioni, plagi, parodie, cover di vario tipo e genere, che si rapportano all'originale contestandone appunto la configurazione orientata; gli artisti (non solo disegnatori o pittori o scultori, naturalmente, ma anche fotografi o cineasti e chiunque sia impegnato in una qualche forma di configurazione del campo visuale) che mettono esplicitamente e intenzionalmente al centro del loro lavoro i nessi sviluppati a partire dagli assi dimensionali dell'immagine.

Considerando gli orizzonti dischiusi dal lavoro seminale di Wölfflin, comprendiamo dunque che la semplice inversione non è affatto semplice; se rovescio l'immagine tutto cambia, a livello sintattico, semantico, simbolico. Non è questione da poco, anzi – come osserva il teorico svizzero – «ha radici profonde, radici che scavano nella più intima natura della nostra sensibilità», e innanzitutto nel fatto che siamo dotati di una mano destra e una mano sinistra, con le quali impariamo a orientarci nello spazio, e dunque anche nello spazio dell'immagine. Una stella marina, organizzata diversamente dagli esseri umani (secondo una simmetria radiale al posto di una simmetria bilaterale), avrebbe problemi diversi.

Comprendere però quali siano davvero queste radici profonde (che nel saggio di Wölfflin restavano più evocate che non indagate) è un'altra storia. La ricca bibliografia che si è sviluppata dagli anni Venti a oggi, – privilegiando perlopiù l'asse destra/sinistra rispetto agli assi alto/basso e davanti/dietro – si è schierata secondo due partiti principali. Da un lato, il paradigma neurofisiologico, che tenta di riferire la questione nel suo insieme alla preferenza per una mano (*handedness*) o per un occhio (*eyedness*), o alla dominanza di un emisfero cerebrale sull'altro: si tratta di un paradigma che, pur gettando le sue radici nella storia della scienza antica, è stato propriamente inaugurato a partire dalle ricerche sull'asimmetria funzionale del cervello, condotte da Marc Dax e da Paul Broca fra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del XIX secolo, e conosce oggi una potente implementazione in seguito ai recenti sviluppi delle neuroscienze. Dall'altro lato, il paradigma culturale, sintetizzato dalla domanda che l'antropologo Robert Hertz aveva brillantemente sollevato nel suo saggio del 1909 *La preminenza della mano destra*: «Che cosa ci impedisce di capovolgere l'affermazione di Broca e dire: "Siamo 'mancini' di cervello perché 'destri' di mano"?»: per questo approccio vengono particolarmente analizzati i condizionamenti iconici riconducibili alla direzione della lettura e della scrittura dei testi in una particolare cultura.

Entrambi i paradigmi – qui evocati per brevità nella loro formulazione sintetica, ma in realtà articolati in complesse specificità – tendono perlopiù a illegittime universalizza-

zioni, e cadono vittime del sogno di poter enunciare una norma generale valida per tutta l'Arte; o almeno per l'Arte Occidentale; o almeno per l'Arte Occidentale prodotta e fruita dai destrimani o dai mancini, e così via. Ma – come si può facilmente sperimentare tramite una ricognizione neppure troppo esaustiva di un qualsiasi *case-study* (un classico è il soggetto dell'Annunciazione, con l'Angelo e Maria a contendersi la posizione destra o sinistra della scena) – la storia dell'arte ci offre una messe abbondante di controesempi che minano alle fondamenta tutti i tentativi (siano essi naturalistici o culturalistici) di stabilire una volta per tutte, e per tutti i casi, la Legge dell'orientamento iconico.

Una tale soluzione aporetica della questione non implica tuttavia affatto la malinconica rassegnazione all'inutilità di una riflessione sugli assi dimensionali dell'immagine: piuttosto il contrario, essa apre al lavoro più affascinante, quello di esplorare *questa* singola immagine (o questo gruppo di immagini), al fine di comprenderla nel suo peculiare orientamento. Magari ribaltandola, invertendola, rovesciandola, ricorrendo a Photoshop o a Powerpoint (eredi degli specchi di Alberti e Leonardo), per vedere l'effetto che fa, per meglio comprendere, perdendolo e negandolo, il senso profondo dell'orientamento che davvero possiede, e che il produttore le ha impresso: il senso del suo senso.

È quello che il presente numero di "Aisthesis" si propone di fare, presentando alcuni case-studies particolarmente pregnanti, capaci di illuminare il modo in cui le articolazioni destra/sinistra, alto/basso, davanti/dietro fanno differenza – sintattica, semantica, pragmatica e simbolica – per l'immagine, allo scopo di contribuire a un capitolo decisivo della fenomenologia della sfera iconica. E della sua mitologia.

Aprire il numero il saggio di un autore ancora pressoché sconosciuto al lettore di lingua italiana, ma fondamentale nella recente discussione internazionale sulle immagini. *Iconica* di Max Imdahl, nella traduzione di Pietro Conte, rivendica all'opera, accanto ai livelli di senso che Panofsky denomina come pre-iconografico, iconografico e iconologico, un significato che non si dischiude che alla sua concreta, insostituibile fruizione. L'iconico, come spiega Pietro Conte nel suo saggio sull'estetica di Imdahl, non è in sé né (-)grafico né (-)logico, ovvero linguistico, ma è il luogo di un incontro denso e inesauribile tra la configurazione formale – intraducibile – dell'opera e la conoscenza che da essa si sprigiona. L'equilibrio tra le direzioni che nell'immobilità dell'immagine si esprime è in questo senso una sintesi di tempi e di sensi, di cui ogni piccolo spostamento (*Un po' più a sinistra, un po' più a destra*, come intitola Conte il suo saggio) rivela il carattere insieme unico e precario.

La seconda sezione del numero è dedicata ad un aspetto cruciale del dibattito sulla lateralità, ovvero il rapporto tra parola e immagine. Davvero – si chiede – nel primo contributo Daniele Barbieri – il verso di lettura delle immagini segue, come è stato sostenuto, quello della scrittura? O nella pittura l'occhio non segue piuttosto un percorso più libero, *contrattato* di volta in volta con la superficie-quadro? Più libero, ma non arbitrario, nel senso che, come mostra la nostra reazione di fronte al mondo alla rovescia dei fumetti giapponesi, «la riflessione razionale può forse ribaltare l'effetto immediato della percezione, ma non è detto che possa farlo sino in fondo». Parola e immagine emergono così come polarità irriducibili di un gioco in grado di liberare, come mostra Antonella Sbrilli nel suo saggio sul rebus, «un significato che non appartiene del tutto né al disegno né alla frase». A questa zona di frontiera è dedicato il saggio di Michele Bertolini, che indaga il ruolo che la lateralità riveste per Diderot nella descrizione e nell'interpretazione delle opere. Introducendo nella pratica classica dell'*ekphrasis* il riferimento alle coordinate del corpo nello spazio, Diderot intende la descrizione innanzitutto come *esperienza*, processo che mette in moto i molteplici sensi e tempi che l'immagine in sé racchiude.

Il tema dell'esperienza è centrale anche nel saggio di Sigrid Weigel, che apre la terza sezione, dedicata alle arti visive. Al valore simbolico e assoluto che destra e sinistra possiedono nell'arte sacra si oppone infatti qui il processo storico di de-sacralizzazione che porta ad includere all'interno della problematica la presenza dell'osservatore. Destra e sinistra risultano così sottoposte ad un relativismo inteso in senso produttivo come relazione, nesso contingente e sempre nuovamente da stringere. La stessa esigenza emerge nel secondo saggio della sezione, attraverso l'analisi, da parte di Luisa Giacobbe, del modo in cui alla fine degli anni Sessanta gli artisti del movimento Supports/Surfaces mettono in questione il limite chiuso del quadro. Nella scrittura cinese gli artisti di Supports/Surfaces scorgono infatti una concezione del segno come gesto inaugurale, tracciato aperto in cui vuoto e pieno, e con loro gli altri "poli" dell'immagine (figura e sfondo, destra e sinistra, sopra e sotto), instaurano un dialogo fecondo. Proprio nella calligrafia cinese Walter Benjamin aveva individuato, una trentina di anni prima, il luogo di un «equilibrio instabile» (*Malerei und Graphik*), «eminentemente mobile», tra «pensiero e immagine». A questo stesso equilibrio sembra pensare Francesca Polacci nel terzo saggio della sezione, quando tratta dei modi in cui Picasso infrange, a propria volta, i limiti del quadro. Nel quanto che fuoriesce dal fondo della tela come da «finestra [...] che non riesce [...] a contenere quanto rappresenta... ma dal cui retro il mondo stesso sgorga». O nell'intrecciarsi, nei collage, di verticalità e orizzontalità, immagine e scrittura. Proprio da questo scambio reciproco dei piani nel collage cubista muove nel saggio suc-

cessivo Elisa Caldarola, per criticare l'identificazione che Richard Wollheim stabilisce tra capacità rappresentativa e percezione di uno sfondo (*background*). All'ordinamento gerarchico figura-sfondo subentra infatti qui la percezione di una superficie (*ground*) da cui le diverse parti emergono in modo più libero, occupando «alternativamente ogni piano». È la stessa conchiusa intenzionalità dell'opera che – sembra suggerirci Caldarola – è qui sempre di nuovo messa in causa. Il sovvertimento dei piani è indagato infine, nell'ultimo saggio della sezione, nel suo farsi in alcuni artisti del dopoguerra scatenamento giocoso, che coinvolge la collettività e i suoi luoghi. Così il Nouveau Réalisme – spiega Silvia Colombo nell'ultimo saggio della sezione – «ha messo a soqquadro l'opera, l'ambiente espositivo e infine l'intero spazio urbano come farebbe un bambino in una stanza piena di giochi, spostando tutto ciò che c'è di accessibile» e «disabituando» lo spettatore «all'ordine condiviso delle cose».

L'ambiente, nelle sue diverse declinazioni, assume un ruolo centrale nella quarta sezione del numero, dedicato all'architettura e al paesaggio. La “caduta” a cui si riferisce il primo saggio, di Felice Masi, è a questo proposito la «caduta nello spazio» che segna la genesi dell'elemento architettonico. Se è vero che nello spazio l'opera non può “cadere” se non dallo spazio stesso, Masi individua nondimeno una tensione – indagata in due esempi, l'estetica di Theodor Lipps e quella di Van der Laan – tra il verso (verticale) della sua genesi e quello (orizzontale) della sua dissoluzione. La dissoluzione è senz'altro la polarità che prevale nel secondo saggio della sezione, in cui le rovine di Passaic di Robert R. R. Smithson, sospese tra architettura e paesaggio, natura e storia, utopia e impossibilità, sono accostate, nel loro elementare vorticare e dissolversi, al deleuziano tempo dell'Aïon. Dalla glaciale solitudine degli *earthworks* di Smithson torniamo, col terzo e ultimo saggio di Marco Biraghi, all'architettura nel suo contesto condiviso: non «entità autonoma» ma «cosa tra le cose», «sistema di differenze», «buchi e addensamenti», «pendenze e passaggi», un complesso che «“mina” dall'interno la presunta omogeneità dello spazio».

L'ultima sezione del numero è dedicata ad un pensatore che ha saputo porre con particolare radicalità ed urgenza il problema dell'orientamento. Aby Warburg raccoglie, nella sua lunga ricerca, una vasta collezione di immagini, per indagare i tentativi di orientamento che in esse e attraverso di esse l'umanità intraprende. Dal rovescio di queste fotografie, custodite oggi al Warburg Institute di Londra, Katia Mazzucco ne ricostruisce, attraverso le stratificazioni di annotazioni e catalogazioni apposte, la storia. Il medium fotografico emerge così in tutta la sua importanza, nella possibilità che offre di ruotare e ribaltare i piani, svelando dettagli inaspettati. Simili ribaltamenti, ci ricorda nell'ultimo

saggio Marco Bertozzi, sono del resto abituali già per gli antichi astronomi, abituati a pensare assieme l'apparente ciclo in senso antiorario del sole durante l'anno con quello che, in senso opposto, ne scandisce il "giro" del giorno. Se è questo forse il segreto che si cela dietro il doppio verso degli affreschi di Palazzo Schifanoia, sovrano di questi ultimi resta, a maggior ragione, il misterioso decano-funambolo di Warburg, patrono, secondo Manlio, di chi è destinato a sondersi alla corda a testa in giù.

Tanto per questa sezione monografica sull'immagine, quanto per il focus su alcuni motivi dell'estetica francese contemporanea, curato da Fabrizio Desideri, questo numero di *Aisthesis* si iscrive programmaticamente nel Progetto di ricerca (coordinato da Fabrizio Desideri) *Genesi dell'atteggiamento estetico e origini antropologiche dell'arte*, Unità locale con sede presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Firenze del PRIN 2009, *Al di là dell'arte. Crisi del concetto di arte e nuovi modelli di esperienza estetica* (coordinato da Luigi Russo).